Prelegeri de estetică

COMICUL

M. TURBĂ-CEANU

IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

MINISTERUL ÎNVĂȚĂMÎNTULUI

Prelegeri de estetică

COMICUL

NATIONAL UNIVERSITY LIBRARY

COMICUL

Conceptul de comic se impune în istoria gîndirii estetice pe căi oarecum laterale intereselor ei fundamentale. Faptul nu este întîmplător dacă ne gîndim că una din direcțiile principale ale esteticii premarxiste este aceea care se dezvoltă ca „știință a frumosului", în speță a frumosului artistic. În economia sistemelor estetice fundamentate pe ideea de frumos, comicul apare adesea numai ca moment al transformărilor acestuia. Exemplul cel mai elocvent al unei asemenea tratări ne este oferit de estetica germană de la începutul secolului al XIX-lea, în care regăsim comicul doar ca episod al spectaculoasei odisee pe care „frumosul pur" o realizează în căutarea de sine. Așa după cum observă Croce, în estetica germană de la începutul secolului trecut se observă două direcții principale în legătură cu „transformările frumosului": a „învingerii urîtului" și a „trecerii abstractului în concret". Sub aspectul care ne interesează aici, ambele ne oferă, în esență, aceeași viziune asupra comicului, înțeles ca particularizare sau, mai mult, ca degradare a frumosului.

Interesul deosebit manifestat de estetica secolului al XIX-lea pentru categoria de urît a impus reconsiderarea raporturilor dintre conceptele estetice, în speță raportarea lor la frumos. În acest context, urîtul apare ca intermediar între frumos și celelalte categorii estetice, printre care se află și comicul. (Ideea este pe larg dezvoltată într-un tratat despre urît din 1835 al lui Rosenkranz.)

În concepția despre „învingerea urîtului", întîlnită la Solger — teoretician al ironiei romantice — și dezvoltată apoi de Weisse și Ruge, comicul, sublimul, tragicul etc. nu sînt altceva decît momente ale luptei pe care urîtul o

duce contra frumosului. La sfîrşitul acestei lupte, frumosul iese învingător, ridicîndu-se la forme din ce în ce mai complexe şi mai elevate.

După Ruge, cazul în care ideea în căutare de sine, în loc de a se regăsi se pierde, generează *urîtul*. Şi cînd, în fine, ideea se regăseşte pe sine şi de la urît se ridică la o nouă viaţă, apare *comicul*. În totalitatea sa, acest efort al căutării de sine este *sublim*.

Vischer, dezvoltînd ideea despre trecerea abstractului în concret, interpreta comicul ca pe un fel de negare a negaţiei, ca pe o nouă contradicţie în restabilirea „dreptului violent al imaginii" în raport cu ideea.

„Ideea, scrie Vischer, . . . se smulge din liniştea unităţii unde ea se găsea contopită cu imaginea, merge mai departe decît aceasta şi afirmă în faţa ei propria sa infinitate"[1]. Această rebeliune contra elementului sensibil, faptul de a merge mai departe, este *sublimul*. „Dar frumosul reclamă satisfacţie deplină pentru această stricare a armoniei; dreptul violent al imaginii trebuie să fie restabilit şi aceasta nu poate să se producă decît printr-o nouă combinaţie, prin *poziţia negativă* pe care o ia atunci imaginea în raport cu ideea, opunîndu-se compenetraţiei cu ea şi afirmîndu-se fără ea, în cel mai înalt grad"[2]. Acest al doilea moment este *comicul, negarea negaţiei*. Reţinem ideea valoroasă a dialecticii conceptelor estetice, a mişcării lor, a trecerii unora în altele. Cu spiritul său profund dialectic, Hegel considera posibilă nu numai acţiunea trecerii, dar chiar coexistenţa în „starea lumii", atît a tragicului, cît şi a comicului. Dar, în timp ce pentru Hegel comicul se naşte dintr-o dispoziţie veselă a spiritului şi subiectivitatea care introduce în faptele sale contradicţia şi rezolvarea ei îşi păstrează superioritatea şi încrederea în sine, pentru o altă direcţie a metafizicii idealiste, comicul este un produs al neputinţei omului, un rezultat al însăşi condiţiei umane. Este dezvoltată astfel, în viziuni deosebite, ideea aspectului metafizic al comicului. Legătura dintre metafizică şi comic, întîlnită adesea în istoria esteticii, se referă, după

[1] B. Croce, *Esthétique*, Paris, V. Giard & E. Brière, 1904, p. 348.
[2] *Ibidem*.

părerea lui N. Hartmann, la niște trăsături determinate ale lumii în care trăim, în măsura în care aceste trăsături pot fi simțite ca fiind comice. „...Omul găsește aceste trăsături — precizează Hartmann — înainte de toate, acolo unde este vorba de propria situație în lume, sau altfel spus, unde este vorba de pătrunderea lui în mulțimea de legături ale procesului vieții“ [1]. În legătură cu aceasta, romanticii au descoperit o adîncă ironie în poziția omului care nu se recunoaște pe sine în existența lumii. De aci, nevoia de noi mituri întîlnită la romanticii germani (Jean Paul ș.a.) și, născută din această nevoie, posibilitatea magică a omului de a-și crea o lume așa cum și-o dorește. Dar eul orgolios, care pretinde că și-ar fi creat lumea, își rezervă dreptul s-o și distrugă oricînd prin ironie, singura în stare să schimbe ceea ce este cu neputință de schimbat prin alte mijloace. Superioritatea eului rămîne însă în cazul romanticilor germani un semn al neputinței reale; atotputerniciei sale i se asociază, din această cauză, anxietatea și angoasele metafizice.

Peste tot unde închipuirile omului se năruie, arată N. Hartmann, situația comică devine evidentă și atunci apare rîsul. „Dar în acest caz rîsul are un caracter ieftin“, scrie ultimul mare reprezentant al romantismului german. „Atît timp cît vederile sînt întemeiate, nimeni nu vede comicul și în acest caz oamenii se comportă foarte serios, pînă cînd, deodată, ei apar ca niște obiecte metafizice comice. În acest caz, ei sînt o întruchipare a unei autoînșelări monstruoase“ [2]. Aspectul metafizic al comicului apare deci ca o preocupare importantă a romanticilor.

Viziunea metafizică asupra comicului, ca rezultat al condiției umane, va reapare, în forme hiperbolizate, în eseistica și arta secolului XX. Ne vom referi mai tîrziu la unele aspecte particulare ale acestei probleme.

O altă cale prin care comicul se impune cercetării estetice este aceea care derivă direct din planul creației artistice. Astfel, paralel cu gîndirea estetică (din care vom aminti

---

[1] N. Hartmann *Estetika*, Izdeteljstvo, inostranoi literaturî, Moskva, 1958, p. 630.
[2] N. Hartmann, op. cit., p. 633.

mai jos cîteva momente semnificative) se dezvoltă critica artistică — adesea foarte bogată în generalizări teoretice — consacrată analizei concrete a operelor comice. Există în critica românească, de exemplu, un material imens și un număr considerabil de autori (Călinescu, Zarifopol, Lovinescu, Ibrăileanu, Gherea, Ciocuiescu etc.) care au scris despre creația lui I. L. Caragiale. În afară de aceasta, aproape fiecare creator de comedie și-a exprimat — într-o formă mai mult sau mai puțin sistematizată — opiniile despre comic. Sînt remarcabile de pildă considerațiile lui Charlie Chaplin despre comedia cinematografică, despre rolul și importanța spectatorului — criticul cel mai avizat care cenzurează, prin rîs sau indiferență, arta actorului comic.

Pe linia gîndirii estetice, notațiile lui Aristotel despre comic, înregistrate ca punct de plecare în efortul istoric de elaborare teoretică a categoriei, pornesc și ele de fapt de la cîteva considerații asupra comediei. Așa după cum Boileau va transcrie în l'Art Poëtique normele unei comedii devenită modă în Franța secolului al XVII-lea, după cum Lessing va surprinde în *Dramaturgia de la Hamburg* problematica etico-socială și estetică a creației și reprezentării comediei din Germania vremii sale, Aristotel însuși prefigurase teoretic „noua comedie" ilustrată abia mai tîrziu de Menandru. „Comedia — se spune în *Poetica* — e imitația unor oameni necioplîți, nu însă o imitație a totalității aspectelor oferite de o natură inferioară, ci a celor ce fac din ridicol o parte a urîtului. Ridicolul se poate dar defini ca un cusur și o *urîțime de un anumit fel, ce n-aduce durere nici vătămare;* așa cum masca actorilor comici e urîtă și frămîntată, dar nu pînă la suferință"[1]. În sfera urîtului, ridicolul apare deci detașat de imperativele etice și lipsit de rezonanțe sociale grave. Se anunță aici, într-o formă concentrată, cel puțin două din neajunsurile principale a numeroase concepții estetice de mai tîrziu asupra acestei probleme: îngrădirea fenomenului comic în limitele unei semnificații minore și minimalizarea, care merge pînă la ignorarea funcției sociale a satirei. Totodată

[1] Aristotel, *Poetica*, București, Editura Academiei, 1966, p. 58.

însă, determinarea antică a comediei pune bazele unei concepții realiste asupra fenomenului comic, prin considerarea lui în contextul trăsăturilor etico-sociale ale omului.

Rezerva față de comedie este evident corolarul atitudinii aristocratice a Stagiritului, reprezentativă ca reacție a unei anumite clase sociale în fața gestului demascator al creației comice. Dar ea înseamnă, în același timp, refuzul spiritului antic, care vizează măreția tragică a mitului, în fața „vulgarității" măștilor comice. Vom regăsi o astfel de atitudine în estetica perioadei clasiciste, cînd comedia și satira, deoarece tratează viața de toate zilele și viciile oamenilor, sînt considerate specii inferioare ale artei. Boileau se detașează totuși de concepția clasicistă tradițională prin interesul său deosebit pentru problematica morală, oferită — după părerea lui — de viață și realizată în chip fericit de satiră.

În gîndirea estetică de mai tîrziu, tendința de minimalizare a comediei — și nu întîmplător tocmai a formei celei mai ascutite, satira — se prelungește în forme subtile și rafinate. Astfel, o serie de teorii burgheze contemporane despre comic se concentrează asupra momentului lui subiectiv. Faptul este explicabil dacă admitem că tocmai aci își dau întîlnire sensuri cu rezonanțe practice mai imediate. Efectele moralizatoare ale rîsului, rolul său în dezvăluirea specifică a unei anume realități, funcția sa estetică și evident socială, sînt anihilate prin deplasarea cauzelor acestuia spre biologic (S p e n c e r) sau spre psihologic (C r o c e); ecourile sale sînt interzise zonei afectivității umane în concepția lui B e r g s o n. „Rîsul nu are dușman mai mare decît emoția" — spune el în *Le rire*. Pentru Croce, întreaga problematică a comicului, decupată de el din cîteva momente importante ale istoriei esteticii (Aristotel, Platon, Kant, Hobbes), nu are nimic comun cu faptul estetic, „în afară aceluia general că toate (procesele mecanismului comic și ale receptării lui — n.n.) în măsura în care constituie substanța sau realitatea, pot fi reprezentate de artă; și altul, accidental, că în aceste procese intră cîteodată fapte estetice, ca în cazul impresiei de sublim pe care o produce opera unui artist titanic, a unui Dante sau a unui Shakespeare sau a impresiei de comic a eforturilor unui mîzgălitor de

pînză sau de hîrtie. Chiar în aceste cazuri — adaugă Croce — procesul este extrinsec faptului estetic"[1]. Exclus din sfera esteticului, el revine ştiinţei sentimentului, psihologiei. Rămîne, fără îndoială valoroasă — alături de o serie de alte consideraţii fin nuanţate, punerea însăşi a problemei investigaţiei momentului subiectiv în crearea şi receptarea comicului. Din punctul de vedere al esteticii marxiste, o astfel de analiză, care angrenează multiple implicaţii de ordin psihologic, sociologic etc., este menită tocmai relevării şi explicării comicului ca fenomen estetic. Dar asupra acestui aspect vom reveni mai pe larg în capitolul următor.

Din vasta problematică a comicului, se detaşază, ca moment esenţial, definirea conceptului ca atare. Esteticile postaristotelice vor urma aproape fără excepţie ideea antică a comicului ca rezultat al unui contrast, al unei contradicţii. O vom regăsi la Wolff, Baumgarten, în estetica clasicismului şi iluminismului, în cea romantică etc. Kant defineşte comicul ca transformare bruscă a unei aşteptări încordate în nimic; romanticii (Schelling etc.) vorbesc despre contrastul dintre măreţia ideii şi exprimarea ei meschină, efectul comic apărînd tocmai ca rezultat al acestui contrast.

Interesantă de reţinut rămîne tentativa, comună aproape tuturor definiţiilor date comicului, de descifrare a relaţiei obiect-subiect în actul comic. Din această perspectivă, alături de contradicţia lăuntrică a obiectului comic (între esenţă şi aparenţă, scop şi mijloace etc.) apare aceea dintre obiect şi subiect în momentul perceperii comicului.

„Din determinarea antică a comicului — scrie N. Hartmann — lipseşte ceva esenţial: rolul subiectului care provoacă comicul... Doar în zilele noastre s-a ajuns la concluzia *că în comic se ascunde ceva care pe de o parte ne înşală pe noi, iar pe de altă parte descoperă minciuna, înşelătoria, acolo unde ne-am aştepta mai puţin să apară*"[2]. Esteticianul german operează chiar o distincţie între comicul ca atare şi modul prin care omul percepe comicul şi îl

[1] B. Croce, *Esthétique*, Paris, V. Giard & E. Brière, 1904, p. 88.
[2] N. Hartmann, op. cit., p. 614.

realizează (îl exprimă), adică umorul. Comicul aparține obiectului, precizează el, este o calitate a lui, deși există numai pentru subiect; umorul aparține subiectului (creator sau contemplator) fiind, așa după cum am arătat, un aspect al receptării comicului.

Variantele formulei kantiene a „transformării în nimic" angrenează, cel puțin în subtext, o serie de întrebări care privesc mecanismul intim al reacțiilor subiective în receptarea comicului, ca o succesiune a unor stări afective participative a căror finalitate este rîsul. Este subliniat rolul surprizei în modificările psihice care au loc cu această ocazie.

O serie de interpretări premarxiste prefigurează, de cele mai multe ori, în nuanțe subiectiviste, ideea foarte valoroasă a *momentului moral* în perceperea comicului. Din această perspectivă se încearcă explicarea măsurii criticii estetice, tonusul rîsului etc. Estetica marxistă preia și dezvoltă teza amintită și explică rolul și importanța laturii morale a comicului în contextul unor determinări sociale și estetice precise.

Natura și funcția socială a comicului — tratată pînă acum într-o viziune abstractă, prin raportare cel mult la o „colectivitate umană", la un „grup" — așa cum apare la Bergson, de pildă, — este relevată în concepția esteticii marxiste prin analiza genezei sociale a fenomenului comic și a existenței lui concret-istorice. Acesta este de fapt aportul cel mai substanțial al esteticii marxiste în fundamentarea categoriei de comic. Prin precizarea și explicarea determinantului de ordin social, se reformulează însă, dintr-o perspectivă realistă, întreaga problematică a comicului. În capitolele următoare vom încerca să expunem, prin prisma acestei concepții, aspectele ei cele mai importante.

Geneza socială și modalitatea estetică a comicului

Genetic, comicul apare ca rezultat al unui act de cunoaștere estetică operat asupra omului și a raporturilor umane, surprinse în ipostaza lor contradictorie. Trebuie notate imediat cel puțin două aspecte implicate de o asemenea perspectivă concentrată asupra categoriei de comic:

a) unul prin care ea se înscrie sferei mai generale a esteticului, ca formă particulară de manifestare și b) diferența specifică a calității comice.

Acest din urmă aspect va constitui îndeosebi obiectul lecției noastre. O referire prealabilă la primul este însă necesară, pentru că aci se grefează cîteva sensuri fundamentale ale fenomenului estetic, fără înțelegerea cărora nu este posibilă o explicație complexă și multilaterală a comicului însuși. Pe de altă parte, însăși problematica teoretică generală a esteticului (obiectivitatea, determinarea social-istorică a calității estetice etc.) rămînînd fundamentală și pentru considerarea formelor sale de manifestare, capătă firesc unele note particulare în ordinea rezolvării ei istorice și mai ales tipologice.

Problema care se impune înainte de toate este aceea a *caracterului valoric* al comicului. Este sau nu comicul valoare, în accepția pe care axiologia estetică o dă noțiunii de valoare? Ca fenomen estetic pozitiv, prin rezonanțele afective și spirituale pe care le declanșează în om, și în speță ca operă artistică constituită care transmite în modalitatea ei specifică un ideal uman, comicul prezintă fără îndoială caracteristicile valorii.

Iată de ce o explicație complexă a naturii sale reclamă perspectiva dialectică a considerării valorilor, a genezei și dezvoltării lor, și, sub acest aspect, teoria marxist-leninistă oferă pentru prima oară o bază metodologică științifică de cercetare. În cazul particular al valorii comice, indicațiile de ordin general ale lui M a r x din *Manuscrisele economico-filozofice* (1844), referitoare la geneza și dezvoltarea obiectului și subiectului estetic, capătă potențe specifice. Valoarea comică se constituie istoric și social în procesul practicii umane. Este interesant însă de subliniat modul propriu al constituirii, apariția și dezvoltarea surselor sale în mișcarea contrariilor, în mutațiile pînă la limita dincolo de care dispare unitatea dialectică a obiectului. În acest sens, ne vom opri mai întîi asupra posibilității apariției *obiectului* comic.

La nivelul vieții sociale procesul se desfășoară istoric și obiectiv și cunoaște ipostaze distincte care tind spre anularea obiectului sau cel puțin a unor laturi ale sale. Anu-

larea se produce în mod comic abia în momentul încercării de disimulare a dezechilibrului lăuntric. Este cazul faimosului „ancien régime“ despre care Marx scria: „Actualul regim german (...), un anacronism, o contrazicere flagrantă a unor axiome îndeobște recunoscute, o exhibare în fața lumii întregi a nulității acelui ancien régime, își închipuie numai că mai crede în sine însuși, și pretinde lumii să-și închipuie același lucru. *Dacă ar crede cu adevărat în propria sa esență, s-ar mai strădui oare s-o ascundă îndărătul aparențelor unei esențe străine și și-ar mai căuta oare salvarea în ipocrizie și sofisme?* Acest ancien régime modern nu mai este decît comediantul unei orînduiri ai cărei eroi adevărați au murit“ [1]. În acest caz, istoria a acționat temeinic — după expresia lui Marx — depășind faza în care o astfel de orînduire (feudală) ar fi putut dispărea în chip tragic, așa cum s-a întîmplat în Anglia și Franța. „Pentru ele (respectivele popoare — n.n.) este instructiv să vadă cum l'ancien régime care la ele a trecut printr-o tragedie, apare ca strigoi german într-o comedie“ [2].

Ținînd cont de nuanțe, de implicații particulare, de situații, contradicția se desfășoară în același fel și la nivelul individului. Spațiul în care ea se mișcă definește nuanțele comicului, măsura criticii, tonusul rîsului. Limita maximă înseamnă anularea obiectului, satiră necruțătoare, sarcasm mușcător.

În explicarea apariției obiectului comic am făcut apel la contradicție. În acest sens, istoria esteticii înregistrează aproape toată gama de posibilități: neconcordanța dintre frumos și urît, dintre esență și aparență, dintre scop și mijloace etc. Tocmai jocul specific al forțelor lăuntrice, gradul de intensitate al ciocnirii contrariilor, mecanismul intim al contradicției, ruperea cumpenei care asigură echilibrul interior sînt esențiale pentru înțelegerea obiectului comic. Contradicția, neconcordanța în sine, nu explică însă pe de-a întregul structura obiectului comic, nici atunci cînd este invocată în forma ei concretă. Contradicția dintre

---

[1] Marx—Engels, *Despre artă și literatură*, București, E.S.P.L.P., 1953, p. 139.

[2] Marx—Engels, *Opere*, vol. I, București, Editura Politică, 1957, p. 414.

esență și aparență, de pildă, dezvăluie de cele mai multe ori în sens negativ obiectul devenit țintă a satirei, dar ea poate să releve adesea și o esență afirmativă din punct de vedere estetic și social. Această modalitate apropie comicul de tragic, de frumos etc. În acest sens, Tudor Vianu considera că Don Quijote al lui Cervantes înseamnă începutul unei serii literare continuată de unii eroi ai lui Shakespeare, Dickens, Gogol, Cehov, serie care „alcătuiește o mare noutate a lumii moderne pentru că nici antichitatea, nici evul mediu n-au cunoscut-o“ [1]. „Atitudinea scriitorului și a cititorului față de eroul de la Mancha — scrie el — se găsește... în fața unui contrast pe care îl rezolvă într-un *sens ascendent* (s.n.), adică altfel decît se întîmplă în creațiile comice ale literaturii“. Contrastul lui Harpagon, arată criticul în același loc, este rezolvat „în sens *descendent* prin divulgarea josniciei reale a omului, mascată un moment de aparența unor sentimente tandre și dezinteresate“.

Fără îndoială, cînd se referă la Don Quijote, Tudor Vianu are în vedere o anumită modalitate artistică de tratare și de reflectare a contradicției, dar tocmai ea este aceea care ne indică mecanismul concret al evoluției unui tip uman, așa după cum cea a lui Harpagon surprinde un alt gen de contradicție generatoare de comic.

Seria exemplelor poate fi prelungită și în celălalt sens, al îndepărtării de uman, serie în care se situează Harpagon, pînă la acea limită maximă la care se produce anularea estetică a obiectului.

Concluzia celor arătate mai sus este ideea *caracterului concret-istoric al comicului*.

Viața socială este domeniul genezei contradicțiilor comice, dar nașterea și manifestarea lor se produce în forme particulare, în funcție de particularitățile momentului istoric respectiv. Contextul concret al vieții sociale explică pe un plan foarte important dinamica intimă a contradicției generatoare de comic, putința și gradul sesizării ei, tonul criticii, intensitatea emoției. Rîsul este însoțitorul permanent al omului, dar el are ecouri variate în diversele epoci istorice, și, mai mult, în diferitele clase și pături sociale. Latura

[1] T. Vianu, *Studii de literatură universală și comparată*, București, Editura Academiei, 1963, p. 106.

socială și de clasă a comicului se integrează coordonatei lui estetice și datorită caracterului concret-istoric al valorii comice.

Afirmația se justifică, pe de o parte prin luarea în considerație a tipologiei (de situații și caracter) cu determinări istorice și de clasă bine definite, care concură la realizarea unui comic concret (în sensul în care vorbim despre concretețea imaginii estetice în genere), iar pe de altă parte prin acceptarea motivației etico-sociale particulare (în funcție de individ, clasă, societate) a actelor afectiv-spirituale ale receptării. În osmoza estetică a comicului, sensurile general-umane sînt, înainte de toate, chintesențe ale unor tipologii, ale unor stări de spirit reprezentative în cel mai înalt grad pentru o societate, o clasă socială sau o națiune. Donquijotismul, ca formulă posibilă pentru definirea unei anumite comportări, oricînd și oriunde, nu numai că se naște într-un moment istoric precis, cînd poartă însemnele nobilimii și coloratura specific spaniolă, dar însăși folosirea lui readuce în memorie întregul cortegiu al aventurilor eroului de la Mancha.

În aceeași ordine de idei, existența națională a comicului concură la bogăția imaginii comice, la caracterul filigranat al neconcordanței comice. Existența națională a comicului presupune implicațiile felului de viață ale unui popor, ale obiceiurilor și psihologiei lui, presupune savoarea și capriciile limbii respective. Comicul este deci național nu numai în formă ci și în structura intimă a conținutului său. Societatea americană de la mijlocul secolului al XIX-lea își dezvăluie în opera lui Twain panorama contradicțiilor proprii capitalismului în forma concretă a corupției morale, a snobismului, a viciilor presei americane etc. Sarcasmul pamfletului lui Mark Twain este alimentat de coloratura sumbră a datelor unei Americi cuprinse în cleștele evenimentelor dramatice de la mijlocul secolului (războiul dintre nord și sud, ciocnirea de forțe în jurul problemei sclaviei etc.). El devine reprezentativ ca gen de critică artistică tocmai prin reacția vehementă, cea mai adecvată momentului respectiv, așa după cum paradoxul lui Shaw înseamnă expresia cea mai directă pe plan artistic a paradoxului real social-politic din viața Angliei imperialiste de la sfîrșitul veacului al XIX-lea.

Obiectiv vorbind, astfel de chintesențe artistice ale anumitor perioade istorice și locuri geografice sînt posibile pentru că istoria înscrie în fiecare moment al ei mecanisme concrete de împotrivire a vechiului la ceea ce este nou, progresist, forme concrete ale disimulării, tipologii umane, activități și stări de spirit specifice și variate. Din punctul de vedere al determinării obiective, se explică astfel nu numai forța reprezentativă a unui Aristofan, Shakespeare sau Shaw, Cervantes, Saltîkov-Scedrin, Caragiale etc., dar și gama extrem de variată a rîsului, caracterul său dinamic, oscilația de la o epocă la alta chiar în cadrul aceleiași forme de critică estetică, de pildă a umorului.

Sancționarea obiectului comic de către subiectul social se finalizează în rîs. Explicația rîsului ca fenomen psiho-fiziologic este absolut insuficientă pentru înțelegerea complexului afectiv în care faptul de „a rîde" este esențial pentru sancționarea amintită. Fie și pentru simplul motiv că „a rîde" nu înseamnă întotdeauna, din punct de vedere estetic, ca modificările psihice caracteristice să fie însoțite de actul fiziologic propriu-zis. Mai mult chiar, nu ne putem imagina o explicație fiziologică pentru „rîsul" creatorului, de exemplu. În acest caz apare în mod evident caracterul său specific, de *atitudine emoțională*, de *dispoziție afectiv-spirituală*, de *modus* perceptiv. Rîsul — subliniază Bergson — exprimă înainte de toate o anumită inadaptare particulară a persoanei la societate. „Întotdeauna un pic umilitor pentru cel care este obiectul său, rîsul este în mod veritabil o specie de batjocură socială. De aci caracterul echivoc al comicului. El nu aparține în întregime nici artei, nici vieții. Pe de o parte, *personajele vieții reale nu ne-ar fi făcut să rîdem dacă n-am fi fost capabili să asistăm la mișcările lor din înălțimea lojei noastre* ... Pe de altă parte, chiar și la teatru *plăcerea de a rîde nu este o plăcere pură*, ... o *plăcere în mod exclusiv estetică*, absolut dezinteresată" [1]. Se amestecă aci intenția de a umili, și prin aceasta de a corija. În părerea expusă mai sus, sînt implicate două idei care merită să fie reținute: a) funcția socială a rîsului, efectul său *corectiv* (pentru laturi care nu ating esența obiectului devenit

[1] H. Bergson, *Le rire*, Paris, Felix Alcan, 1938, p. 137—138.

comic — am adăuga noi —) și *distructiv* (în cazul alterării conținutului lăuntric) și b) sentimentul *superiorității morale* a celui care rîde.

Nu trebuie să uităm însă că, așa după cum am mai arătat, în viziunea lui Bergson, „nu trebuie ca defectul să emoționeze". Rîsul este în mod exclusiv de ordin spiritual. Emoția este dușmanul său cel mai mare. Punctul de vedere al lui Bergson este, desigur, discutabil. Considerarea lucidă a unui fenomen nu se justifică decît cel mult ca moment cognitiv și analitic.

Printr-o exagerare voită, după părerea noastră, Șerban Cioculescu reușește o excelentă caracterizare a rîsului de nuanță estetică și a celui „reflectat în conștiință". „Spre deosebire de Caragiale — scrie el în prefață la corespondența dintre Caragiale și Zarifopol — care se tăvălește de rîs de pe urma unei inadvertențe sau a unei greșeli contra gustului, dar fără să știe motiva reacțiunea sa, Zarifopol simultaneizează excitația nervoasă cu explicarea ei rațională. Aci este diferența dintre rîsul pur care nu este al criticului și rîsul reflectat în conștiință, al inteligenței critice"[1]. Șerban Cioculescu exagerează desigur, în ceea ce privește lipsa motivației rîsului la artist, dar exagerează pornind de la o permisă reală: cauzele rîsului său nu devin conștiente în fiecare moment al creației artistului, ele rămîn în subtextul trăirilor sale tocmai datorită fluențelor afective și bogăției emoțiilor. Astfel, numai în constelația de emoții a sufletului omenesc luciditatea se poate integra unui complex estetic subiectiv, așa cum este rîsul. Și luciditate înseamnă în acest caz nu numai claritatea spiritului capabil să surprindă subtilitățile, contradicțiile, dar și existența unui ideal uman superior care ne rezervă dreptul la „loja" despre care vorbea Bergson.

Rîsul bogat în coloratură emoțional-estetică însoțește întotdeauna idealurile umane, social-politice, etice și estetice în manifestările lor concret-istorice.

Fiecare epocă își afirmă idealurile și indirect, prin metamorfoza comică a valorilor depășite ale istoriei. Pe

---

[1] Șerban Cioculescu, *Corespondența dintre I. L. Caragiale și Paul Zarifopol*, București, Fundația pentru Literatură și Artă, 1935, p. 85.

această linie, procedeul demitizării, realizat uneori prin parodiere, dă naștere în artă unor creații satirice memorabile. Parodia este în acest caz mai mult decît o atitudine estetică. Cînd Bogardo și Ariosto (și în general poemele eroicomice ale Renașterii) tratează parodistic pe faimosul cavaler Rolland din medievalul cîntec de gesta, înregistrăm nu numai gestul de refuz al unui stil literar (patetismul medieval) dar și pe acela de ireverență față de o întreagă instituție socială a trecutului: cavalerismul. Idealul uman înaintat rămîne astfel elementul conștient în coloratura emoțional-difuză a rîsului, contribuind la transformarea acestuia din urmă într-o forță socială activă care neagă și afirmă în același timp. Subliniem deci *unitatea emoțional-rațională* a rîsului comic, unitate care indică natura estetică a unui asemenea gen de receptare. Distincția între acesta și rîsul ca simplă reacție psihologică generată de fenomene extracomice se face prin determinarea semnificației lor social-umane. Fenomenele care posedă o anumită valoare declanșatoare de rîs se înscriu în sfera comicului de natură estetică numai în măsura în care pot fi raportate la un ideal uman major. Altfel, ele rămîn în domeniul ridicolului, care interesează știința estetică numai în măsura în care acesta concură uneori, prin interferență cu obiectul comic, la amplificarea celui din urmă. Faptul este valabil pentru oricare din formele elementare, rudimentare ale comicului. Stereotipia limbajului capătă semnificație estetică doar ca atribut al unui personaj comic. Dar în acest caz, ea este potențată estetic și social, ca la Eugen Ionescu, unde se amplifică pînă la comedia tragică a neputinței de comunicare între oameni. Astfel, limbajul stereotip iese din sfera ridicolului și împrumută calități estetice propriu-zise. Este adevărat că nu întotdeauna comicul trebuie să fie grav, major (vom reveni mai tîrziu asupra acestei idei), dar în același timp plăcerea stîrnită de formele lui ușoare nu este neapărat și estetică.

În complexitatea imaginii comice, unul din elementele principale, rămas de altfel în subtext, îl constituie *atitudinea estetică*. Desprinderea formelor comicului din pătrunjenișul atîtor structuri estetice, istorice și tipologice este posibilă numai prin reducerea lor la coordonata fundamentală a atitudinii. Se vorbește în acest sens de *atitudine*

satirică, sarcastică, ironică, umoristică, de viziune grotească etc. Determinate obiectiv și subiectiv, asemenea perspective estetice reclamă la rîndul lor mijloace de expresie distincte, corelații particulare. Formele comicului (*umorul, satira, sarcasmul etc.*) *ne apar aşadar ca structuri particulare de imagini, selectate în funcție de caracterul concret al raportării estetico-ideologice.* În același timp, raportarea însăși este determinată de natura contradicțiilor din obiect.

Definită sub aspectul atitudinii, *satira* — esențiala formă a comicului — apare ca cel mai vehement gest de refuz în fața unei realități viciate în esența ei. Desființarea integrală a obiectului se realizează în satiră prin tipizare. Procedeul tipizării este de fapt acela care o situează în sfera comicului și o delimitează de alte forme ale criticii.

Fiind vorba de o investigație critică a însăși esenței fenomenului dat, satira se bazează pe hipertrofierea trăsăturilor lui fundamentale, definitorii. Spiritul satiric al lui Caragiale nu s-ar fi putut realiza decît prin raportare vehement-critică la aspectele esențiale ale burgheziei românești din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Satira caragialeană înseamnă, sub un anumit aspect, hiperbolizarea pînă la paroxism a viciilor fundamentale ale unei părți a burgheziei, între care politicianismul și demagogia ocupă primul loc. Alecsandri realizase în comediile sale caricatura aceleiași clase, dar pe niște coordonate laterale, ceea ce i-a îngăduit, pe alocuri, un soi de cochetărie cu obiectul rîsului său. Deosebirea, pe planul atitudinii estetico-ideologice, explică saltul de la umorul îngăduitor al lui Alecsandri la virulența satirei autorului *Scrisorii pierdute.*

Important de reținut rămîne aici faptul că viziunea satirică asupra unei realități nerecuperabile sub aspect uman este posibilă numai în cazul unei detașări absolute față de realitatea respectivă. Formula bergsoniană a rîsului eliberat de emoție este într-un sens acceptabilă în cazul satirei, tocmai datorită necesității realizării ei printr-o detașare completă. Obiectul satirei „încetează să tulbure". Nu este posibilă nici un fel de comuniune afectivă și spirituală cu fenomenul repudiat. Aici se află de altfel, din punctul de vedere al atitudinii, granița între satiră și umor. Într-un fel, aici se poate căuta și justificarea subiectivă a variațiilor

de ton, chiar în cadrul aceleiași conștiințe individuale. Refuzul integral este posibil numai pentru un spirit lucid, ireconciliant.

La granița cu *ironia* satira întîlnește *sarcasmul*, „modalitatea intens pătrunsă de emotivitate" și care se complace „în expresia hiperbolică"[1]. Este momentul în care ura atinge limita maximă, estompînd rîsul, cu care satira în general este mai puțin generoasă decît celelalte forme ale comicului. Sarcasmul este ironia ajunsă în unele creații, ca cea a lui Swift, la o tensiune tragică imensă. Ea este negare amară, caustică, ucigătoare, în forma recunoștinței sau afirmației exagerate.

În *ironie*, atitudinea critică, de negare, se transcrie într-un limbaj mai volubil, în subtilități de frază și sens, într-un anumit fel de candoare. Tonul ironiei presupune adesea afirmarea, elogierea unei realități, în fond detestate. În descifrarea ironiei, subînțelesul este chiar înțelesul contrar al afirmației, și, din acest punct de vedere, avem de a face cu o formă a paradoxului. „Ironia nu dorește atît să exprime, cît să sugereze — și efectele ei paradoxale, invers proporționale cu cantitatea mijloacelor cheltuite, ne familiarizează cu natura spirituală și calitativă a elocinței ei"[2]. Caragiale ne-a lăsat, începînd cu primele sale încercări literare de la „Ghimpele", pagini prețioase, demne de un mare ironist. Interesantă este — sub aspect estetic — încercarea sa de rectificare prin ironie a stilului polemic al momentului (sfîrșitul sec. al XIX-lea) caracterizat prin vehemență agresivă, insultă directă etc.

Ironia cunoaște intensități critice variate, care oscilează între satiră și umor. „*Ironia satirică* — subliniază Borev — afirmînd în aparență fenomenul, îl ridiculizează și neagă esența acestuia. *Ironia umoristică*, afirmînd în aparență fenomenul în întregime, vestejește și critică unele din aspectele lui"[3].

---

[1] Vera Călin, *Metamorfozele măștilor comice*, București, E.P.L., 1966, p. 241.

[2] V. Ianckelevitch, *L'ironie* — apud Vera Călin, op. cit., p. 241.

[3] Borev, *Sistemul categoriilor estetice*, București, Editura științifică, 1963, p. 344.

În istoria literaturii, ironia se asociază adesea pesimismului, dorințelor refulate, întoarcerii în trecut etc. Este vorba în primul rînd despre ironia romantică la a cărei teorie ne-am referit în capitolul anterior. În spiritul ei, Tieck creează o comedie anihilantă, subliniind inconsistența tuturor formelor vieții. Pe Heine, „geniul ironiei romantice", îl regăsim însă depășit ca spirit romantic (în accepțiunea amintită) de propriu-i lirism. Se pare că poetul însuși se sperie de fluența lirică, din moment ce alături de mijloace și procedee ironice ca antifraza ironică și hiperbola întîlnim foarte adesea pe acela al autoparodiei sau al bruscării structurilor sentimentale printr-un desnodămînt ironic.

Ieșit din zona tensiunii impuse de satiră și ironie, rîsul se revarsă sănătos și liber în perspectiva umoristică asupra lucrurilor. Destinderea este susținută aici și de conștiința posibilității de recuperare a fenomenului criticat. Surprinzînd obiectul în contradicții care nu vizează esența fenomenului, umorul presupune o atitudine de valorificare critic-emoțională a acestuia. De aceea umorul este, între toate modusurile de receptare comică, cel mai deschis afectivității emoționale. Totodată, prin el, „dispoziția veselă a spiritului" se prelungește în formele cele mai variate ale rîsului, care merg pînă la anecdotica de circulație orală, pînă la înregistrarea emoțională a comicului spontan, involuntar (mimă, gest etc.).

Fără îndoială că nu există granițe rigide între formele expuse ale comicului (așa după cum vom vedea în capitolul referitor la comicul în artă). Momentele de interferență, de coabitare ale celor mai diverse modalități și procedee concură la realizarea unei imagini comice complexe.

Atitudinea estetică, prin prisma căreia am tratat rezumativ principalele forme ale comicului nu este determinată în mod mecanic de natura obiectului vizat. Tipologia comică se distinge nu numai prin forme artistice diferite, dar și printr-o nuanțată putere ideologico-emoțională de înțelegere și apreciere a fenomenelor respective.

Rolul deosebit al subiectului (individ social sau personalitate artistică) în crearea și receptarea comicului se relevă în primul rînd în *măsura* sancționării critice a obiectului. Determinante rămîn aici convingerile ideologico-

estetice prin prisma cărora are loc actul de însușire estetică (determinante în sensul orientării și finalității criticii emoțional-estetice). Totodată însă particularitățile intime, de structură psihică și temperamentală ale individului (simțul umorului, puterea asociativă etc.) sînt factori absolut necesari în receptarea și îndeosebi în crearea comicului. În același timp, înclinația structurală spre umor nu capătă decît foarte rar putere de expresie, și anume — în cazul creatorilor de artă.

***

Din cele arătate pînă acum se pot deduce cîteva idei rezumative în legătură cu natura estetică și socială a comicului, care se pot integra ca trăsături definitorii ale acestuia:

— Comicul există ca o calitate estetică obiectivă proprie omului și vieții sociale în ansamblu, născută și relevată în raportul determinat istoric și social, de asimilare estetică a realității.

— Obiectiv, calitatea comică există în forma contradicției disimulate, cu implicații social-istorice concrete, care afectează pe diverse coordonate idealuri umane cărora li se opune cu intensități variate.

— Latura subiectivă a comicului înseamnă critică emoțional-estetică (care se materializează adesea în rîs) realizată din unghiul de perspectivă estetico-ideologic. Perspectiva estetico-ideologică este determinată istoric și social și în același timp este condiționată de capacitatea afectiv spirituală a celui care creează sau receptează fenomenul comic.

— Comicul se manifestă în forme diverse, în funcție de natura obiectului vizat și de finalitatea actului critic-emoțional.

Domeniile de manifestare a comicului

Sfera de existență a comicului este aceea a manifestărilor umane în planul relațiilor sociale și al producției artistice.

Lipsită de posibilitatea disimulării, natura nu prezintă fenomene comice. Ea se poate cel mult integra unui con-

text de atmosferă comică, poate furniza, prin elementele sale, motive ale unor atitudini și gesturi rizibile, rămase de cele mai multe ori la nivelul formelor mecanice, elementare ale comicului. Efectul comic al întîmplărilor din lumea animalelor, de pildă, provine din evidente asociații cu viața oamenilor. Fabula rezistă întotdeauna prin subtextul ei uman, deci obiectele și fenomenele din afara sferei umanului pot fi comice doar prin personificare, prin asimilarea lor în producția artistică.

În capitolul precedent am subliniat cîteva trăsături definitorii ale comicului și în acest fel s-a conturat distingerea sa față de alte categorii estetice. Vom arăta în continuare specificul și determinările sale concrete în cele două mari domenii de manifestare enunțate mai sus: domeniul vieții sociale și cel al creației artistice.

a) *Comicul în viața socială.* Așa după cum am arătat, vorbind despre vechiul regim german, Marx surprindea situația comică de ansamblu a unei întregi ordini sociale cu determinări obiective în însuși mecanismul concret al contradicțiilor ei. Analiza făcută are însă caracter de indicație metodologică și ea ne sugerează o cale de căutare a stărilor simptomatice ale comicului social în efortul de rezistență al formelor și relațiilor sociale perimate la ceea ce este nou și progresist. „Cea din urmă fază a unei forme istorice este comedia ei", notează Marx, completîndu-și astfel ideea: „Zeii Eladei care fuseseră deja o dată răniți de moarte în chip tragic în Prometeul încătușat al lui Eschil, au trebuit să moară încă o dată, în chip comic în dialogurile lui Lucian. De ce se petrec astfel lucrurile în istorie? Pentru ca omenirea să se despartă cu voioșie de trecutul ei"[1].

Important de subliniat rămîne aici posibilitatea legăturii comicului cu ceea ce este vechi, perimat din punct de vedere social, reacționar din punct de vedere politic, rău sub aspect moral.

Dezvăluind mecanismul concret al contradicțiilor sociale, știința istoriei distinge ce anume și în ce condiții este vechi, care sînt și cum se manifestă formele sale de împotrivire

[1] Marx—Engels, *Despre artă și literatură*, București, E.S.P.L.P., 1953, p. 140.

la ceea ce este nou și progresist. Analiza este făcută în raport cu gîndirea și idealurile claselor sociale, cu formele și metodele luptelor, cu ceea ce este general și particular în scopurile și mijloacele folosite etc. Ea ne oferă în acest fel un valoros criteriu obiectiv de distingere a surselor reale ale comicului în raportarea fenomenelor sociale la idealurile înaintate, la formele de viață umană cele mai progresiste ale momentului istoric concret. Criteriul estetic de apreciere a comicului din viața socială presupune realizarea unei astfel de raportări în sfera emoțiilor, a trăirii afective, presupune refuzul rațional însoțit de emoția specifică a rîsului.

Existența unei valențe comice a însuși faptului de viață determină natura estetică a raportării. Demagogia politică a burgheziei române de la sfîrșitul secolului al XIX-lea cunoaște în conștiința politico-ideologică a maselor, refuzul și înfierarea, dar și respingerea afectivă în conștiința lor estetică. Ea este surprinsă, de astă dată, în ipostaza comică. Caragiale întruchipează numai geniul artistic al acestei conștiințe. Trahanache și Farfuridi, Brînzovenescu și Tipătescu etc. nu sînt decît chintesențe artistice ulterioare ale unei psihologii moral-politice, multiplicate în realitate. „În Rică noi putem admite potențarea unui motiv literar existent smuls din realitatea înconjurătoare" — scrie Șerban Cioculescu într-un studiu consacrat aventurierului *Nopții furtunoase*. Și mai departe: „Noi am spune astăzi că au existat în timpul guvernărilor burghezo-moșierimii, cu presa și parlamentul ei o puzderie de Rică Venturiano, caracterizați prin patos politic nesincer, ca și prin patos sentimental fățarnic în viața privată, ambele, forme ale arivismului" [1].

Am indicat mai sus unul din criteriile principale de apreciere a comicului în viața socială. În lumina acestui criteriu putem considera vechiul (în accepțiunea dată de știința istoriei) ca sursă importantă a comicului din domeniul social, însă cu precizarea că nu întotdeauna și nu în orice condiții vechiul poate deveni comic. El păstrează uneori potențe estetice pozitive, tragice de exemplu, în măsura în care resursele interne ale fenomenului definit ca vechi nu

[1] Șerban Cioculescu, *Din tipologia lui Caragiale — Rică Venturiano*, în „Limbă și literatură", vol. VIII, p. 290, București, 1964.

sînt epuizate în întregime. La o dată istorică la care nobilimea este evident perimată în ansamblu ca clasă socială, Lampedusa descoperă în Don Fabrizio frumuseți umane culminînd în luciditatea tragică a sfîrșitului unui destin istoric. Fără îndoială, aceste frumuseți sînt distilate prin filtrul unei anume conștiințe artistice, dar ele pot fi acceptate ca reale în măsura în care individul nu se poate reduce la caracteristicile fundamentale ale clasei. În acest sens, valorile și non-valorile trebuie discutate pe o anumită scară concretă, care poate coborî pînă la individ. Astfel, caracterul multiform al comicului în societate își află o explicație și în complexitatea determinărilor umane ale individului. De aceea sînt și greu de găsit aici forme pure, distilate ale comicului. Arta le realizează uneori, prin convenție.

Noul oferă în general neconcordanțe comice, doar pe unele din laturile sale și anume pe acelea care presupun vechiul. Ele apar în mod necesar ca rezultat al dialecticii istorice, în care noul se naște întotdeauna din vechi, preluînd astfel anumite elemente sau forme ale acestuia. Pe de altă parte, în orice fenomen nou este inclusă posibilitatea învechirii și deci a schimbării, a înlocuirii sale. Natura fenomenului însuși hotărăște în ultimă instanță posibilitatea reîmprospătării sale, a revitalizării sau perimarea lui. În funcție de gradul afectării esenței lăuntrice, fenomenul social poate deveni obiect al umorului, al ironiei sau sarcasmului. Prin natura lor, orînduirile bazate pe exploatare devin ținta tuturor formelor de critică emoțional-estetică. Ele parcurg inevitabil etapele degradării pe însuși planul lor intim, de esență.

În socialism, schimbările profunde social-economice se desfășoară pe terenul unor contradicții pentru a căror rezolvare se impune mobilizarea tuturor forțelor sociale. Formele de viață perimate prezintă, la începutul acestui proces, accente acute ale degradării care generează pe plan artistic satira. Rîsul este reîmprospătat de victoria materială, de perspectiva clară a idealului.

Formarea noului ideal socialist are loc în procesul practicii social-istorice concrete în care se manifestă individualități distincte, se întîlnesc generații și mentalități. Adeziu-

nea la ideal și la formele de viață corespunzătoare nu presupune însă o afirmare deplină pe plan individual, dată fiind complexitatea omului, neconcordanța posibilă dintre conținutul lui lăuntric afirmativ și unele aspecte (fapte, atitudini) care împiedică împlinirea acestui conținut. Într-o „cronică a optimistului", G. Călinescu surprinde admirabil această idee: „În om — scrie el — e de distins zona cea mai înaltă, aceea a concepției despre lume, și o zonă subalternă, biologică. Oricîtă sforțare ar face individul de a se apropia cu conștiința sa de momentul dialectic al existenței, orariile celor două mișcări nu coincid, natura umană, rămînînd, ca simplă natură, contradictorie și obiect inepuizabil de studiu (...). Analiza integrală a tipurilor concrete cu toate straturile din viața lor sufletească, de la cel obscur și umoral, pînă la conștiința etică, fără a idealiza conștiințele pe măsura existenței, punîndu-le astfel în inerție, fără a ignora ireductibilul din zona biologică, este singura în măsură să dea acel sentiment de viu, inedit și inefabil pe care-l conferă și valoarea înalt educativă" [1].

Gama comicului social apare extrem de variată dacă luăm în considerație posibilitatea apariției lui ca „lipsă de sens" în gest și acțiune, în limbaj și mișcare.

O sferă importantă a surselor posibile ale comicului o constituie *viața morală și intelectuală*. Defectul moral nu este comic în sine însuși. El devine comic ca rezultat al încercării de disimulare a individului. Gama de nuanțe a comicului este în acest caz foarte variată, mergînd de la slăbiciunea inofensivă pînă la defectul intelectual grav (sărăcia cu duhul, lipsa de idei etc.) sau pînă la acțiunea imorală.

Tabloul poate fi completat cu nenumăratele forme ale comicului mecanic, născut ca „automatism instalat în viață și imitînd viața", fenomen pe care Bergson — prin exagerare — îl folosește pentru explicarea tuturor formelor de comic, și chiar a esenței comicului însuși.

În astfel de cazuri rîsul este binevoitor, sensul său critic este evident constructiv. Bineînțeles, se disting și aici

[1] G. Călinescu, *Cronicile optimistului*, București, E.P.L., 1964, p. 401.

nuanțe: un astfel de rîs poate fi mustrare sau avertisment, vot de blam etc.

Deși greu de cercetat, psihologia colectivă înseamnă totuși, în acest caz, seismograful cel mai fin. Situată undeva la confluența dintre artă și simplul gest de aparență spontană, anecdotica, de pildă, nu este altceva decît cristalizarea unei fluențe afective la dimensiunea maselor. Tematica, inspirată de realități imediate, este servită în acest caz de o anume robustețe sufletească și de o bogată dispoziție umorală a poporului, desăvîrșită prin circulație orală. Rîsul cunoaște în acest caz amplitudini care oscilează între variante multiple.

Totodată, rîsul — ca stare de spirit, ca necesitate psihologic-estetică — este alimentat de un subtil umor al lucrurilor simple, de gluma posibilă în comuniuni intime, de fantezia verbală. Momente importante din viața oamenilor își asociază, uneori prin creația spontană, asemenea forme de umor. Ovațiile de nuntă, ca de altfel mare parte din ritualul acestei ceremonii, constituie numai un exemplu.

Fiecare popor, fiecare zonă geografică cunoaște asemenea tradiții colective născute din necesitatea omenească a veseliei, a destinderii, a detașării. Manifestări ale unei înclinații umorale cu tematica împrospătată de trecerea liberă prin spațiu și timp, ele converg spre formele majore ale criticii emoțional-estetice, alimentînd pe un filon deosebit simțul comicului.

Chiar dacă spiritul colectiv înregistrează (cel mai adesea spontan) neconcordanțele din viața socială și le valorifică potențele comice prin asimilarea într-o anumită predispoziție a structurii temperamentale și a naturii psihice, arta este aceea care le detașează tematic și conștient.

b) *Comicul în artă.* Arta relevă neconcordanțe comice sub fascicule de lumini care deformează uneori pînă la grotesc. Dezvăluirea este procesuală, iar forma ei artistică cea mai adecvată o constituie comedia. Înainte de a trece la discutarea ei, ne vom referi pe scurt la cîteva probleme ale comicului, în calitatea sa de categorie estetică a artei.

Intr-un asemenea caz ne interesează îndeosebi raporturile: *sursă comică-artist* și *imagine comică-public*. Există un element comun prin care emoția estetică realizată în

primul raport se transmite, cu rezonanțe multiplicate, în cel de al doilea: *simțul umorului*. Dincolo de accepțiunea lui largă, de formă particulară a simțului estetic, *simțul umorului înseamnă o anumită atitudine în fața vieții, înseamnă capacitatea spiritual-afectivă a omului de a sesiza contrastele și de a reacționa prin rîs*. În acest caz, mai mult chiar decît în altele, natura este părtinitoare. Educația simțului comic poate produce mutații, o revelație cheamă alta, volubilitatea minții ca și a sufletului presupune cunoaștere. Frustat de ea, chiar spiritul sănătos, înclinat temperamental spre rîs, va rămîne opac în fața unor imagini comice subtile. Nu este mai puțin adevărat că educația spiritual-afectivă nu este întotdeauna compensatorie. *Simțul umorului înseamnă, într-un sens, depășire și autodepășire.* Temperamental, Kafka n-ar fi putut realiza niciodată o astfel de depășire. Rămîne deci o realitate variația simțului pentru comic de la individ la individ și de la popor la popor. Sub acest din urmă aspect studiile de specialitate notează intensități oscilînd între zone geografice și structuri psihice naționale. Se subliniază în același timp căile de comunicație între înclinații și gusturi la diferite popoare. „Nu sînt ... motive să susținem că literatura cu Picaros din Spania crește în condiții sufletești deosebite, deși se pare că plăcerea de a auzi povestindu-se fapte picarești, dat fiind că ne aflăm în zonă meridională, e mai mare în Spania“ [1], scrie G. Călinescu în *Impresii asupra literaturii spaniole*. Și mai departe: „banditul spaniol ca și haiducul nostru exprimă revolta vulgului împotriva nedreptăților sociale, el e rudă cu mai tîrziul Figaro“ [2].

Ne vom opri, pe scurt, asupra *specificității expresiei comice în diferitele domenii artistice*.

Comicul presupune o desfășurare procesuală, o tensiune conflictuală, presupune mișcare în spațiu și timp. De aceea, artele spațiale — între care literatura și în speță teatrul — îi oferă cele mai largi posibilități de expresie. Operînd cu imaginea plastică verbala, literatura folosește, în scopul

---

[1] G. Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole*, București, E.P.L.U., 1965, p. 75.
[2] *Idem*, p. 82.

redării comicului, virtuțile cuvîntului și ale asociațiilor verbale, puterea lor de sugestie. Sugestia verbală este, prin însăși condiția de simbol a cuvîntului (chiar în folosirea lui curentă) cea mai accesibilă receptării publicului (cititor sau spectator). Replica „curat murdar, coane Fănică!" din *O scrisoare pierdută* provoacă stupoare, nedumerire urmată de o revelație teribilă care declanșează rîsul. Este revelația realității sugerate prin asociație insolită, cea mai concentrată cu putință. În teatru, forța de sugestie a cuvîntului este întregită prin intonație, mimă, gest. Adesea, în arta scenică a comediei, gestica înlocuiește definitiv cuvîntul, dar își păstrează aceeași putere sugestivă în redarea comicului. Sînt cunoscute calitățile artistice deosebite ale comediei cinematografice mute și arta interpretativă a marilor actori comici ai ecranului mut.

În cazul comicului, sugestia nu înseamnă întotdeauna corespondență între cuvînt, ca simbol, și sensurile lui. Teatrul absurdului folosește sugestia lipsei de sugestie — dacă putem spune astfel — golul de dincolo de cuvînt, imposibilitatea de comunicare prin intermediul limbajului. Domnul și Doamna Smits din *Cîntăreața cheală* a lui E. Ionescu enunță „replici" paralele: firul de legătură între conștiințe este iremediabil întrerupt.

Pentru Ionescu, a expune limbajul în banalitatea sa înseamnă a reînnoi concepția, viziunea asupra lumii, căci prin fond și formă expresia și lucrul exprimat se confundă.

„La Beckett întîlnim un limbaj transparent care marchează fără îndoială un neant al existenței, dar făcînd aceasta, el este exact imaginea existenței: un neant care nu încetează să se proclame astfel"[1]. Într-o manieră asemănătoare, „Adamov face să coincidă personajele sale cu limbajul lor, ele nu au altă dimensiune decît pe aceea a cuvintelor lor"[2].

Astfel, în teatrul absurdului, limbajul este mijlocul cel mai eficace pentru a se discredita pe sine însuși și a discredita acțiunea și personajul.

---

[1] Michel Corvin, *Le théâtre nouveau en Françe*, Paris, Presses universitaires de Françe, 1963, p. 32.
[2] *Ibidem.*

„Elementele asociate sau opuse lui (gesturile, accesoriile etc.) contribuie la lărgirea prăpastiei între imaginea teatrală, scenică și viață. Limbajul devine astfel parodie și gestul — bufon. Parodia (absurdă — n.n.) tinde să golească omul de umanitatea sa, să-l transforme în obiect. Adamov a scris exact parodia care cere actorilor atitudini mecanice și natural false. Această mecanizare poate să meargă pînă la măștile lui Jacques și ale marionetelor din *Amants du métro* (Tardieu). Obiectul termină chiar prin a mînca omul: mobilele absorb pe noii locatari, scaunele înăbușe pe cei doi bătrîni, cadavrul izgonește pe Amédée." [1]

Este interesant însă de observat că, deoarece pentru cititor (sau spectator) receptarea se face întotdeauna prin prisma sensurilor obișnuite ale limbajului, surpriza declanșatoare de rîs este într-un fel rezultatul constatării actului de suprimare a acestor sensuri. Asociațiile insolite din opera lui Urmuz se finalizează în apariții grotești, în care amănuntul elementar biologic este ignorat o dată cu pierderea identității fenomenului lingvistic.

În crearea imaginii comice, literatura folosește o serie de mijloace și procedee asupra cărora ne vom opri în capitolul referitor la evoluția comediei.

Celelalte domenii artistice (muzica, plastica etc.) realizează comicul în sfera elementelor de expresie care le sînt specifice: sunet, desen, culoare etc.

În cazul *muzicii*, sugestia sonoră nu se referă, așa cum este posibil în cazul artei cuvîntului, la o realitate *comică descriptivă*, ci la anumite stări de spirit și afective. Chiar în cazul muzicii programatice, nu cuvîntul — programul — este acela prin intermediul căruia comicul pătrunde în creația sonoră, pentru că programul nu este decît un ordonator de idei și emoții amplu dezvoltate în sunet. Comicul atinge proporțiile sarcasmului în unele creații ale muzicii lui Șostakovici, în unele mișcări ale simfoniilor a VII-a și a VIII-a, ca reacție împotriva forțelor care dezumanizează, dar în primul rînd, ca o reacție sonoră, muzicală. Situația este identică în cazul umorului din opera mozartiană, dublat de un subtil fior tragic (Don Juan, de pildă) sau din cea a lui Rossini.

---

[1] Michel Corvin, *op. cit.*, p. 34.

În ceea ce privește posibilitățile plasticii de a reda artistic comicul, ele se concentrează mai mult în grafică, în caricatură. Așa se explică de ce desenul, linia prezintă în acest caz virtuți mai bogate decît culoarea. Fiind vorba de caricatură, procedeul cel mai frecvent folosit este acela al hipertrofierii, al hiperbolei prin intermediul căreia se realizează vizual punerea în evidență a trăsăturii satirizate (vezi plastica lui Daumier sau caricatura lui Jules Perahim și în general caricatura realizată la noi în țară între cele două războaie). Se recurge adesea și la metafora plastică, la simbol. Seria de *Capricii* ale lui Goya, construită metaforic, realizează strălucit substanța acidă a intenției satirice a pictorului.

Mișcarea, ca element fundamental în pictură, contribuie la sublinierea trăsăturilor și mai ales a situațiilor comice realizate în plastică. Nu este întîmplător faptul că Daumier, de pildă, s-a interesat toată viața de teatru, l-a iubit pe Molière și i-a reprezentat grafic comediile. Chiar mai mult, pe Daumier îl interesau nu numai personajele lui Molière, dar și actorii care le interpretau, tocmai pentru posibilitățile pe care le oferă scena de a sublinia sentimentul prin gest, prin mișcare. Și într-adevăr, cine privește seriile grafice ale lui Daumier va recunoaște patetismul scenic al atitudinilor („Rezistă la rugămintile lui Ratapoil" din seria *Actualități*), rigiditatea specifică actorului comic („În sfîrșit avocat... Ce onoare pentru familie" din seria *Burghezii cumsecade*), efectele comice obținute pe scenă printr-un joc al ostentației („Un drum periculos") etc.

Prin efectele satirice pe care reușește să le realizeze, *caricatura* — ca gen plastic — se înscrie în ordinea acelor manifestări artistice care au, în anumite momente social-istorice, un caracter militant direct și o circulație publicistică. Caricatura slujește în acest fel afișul cu intenții demascatoare sau pune în evidență substanța satirică a unei opere literare (grafica de carte).

Trebuie subliniat faptul că modalitățile comicului nu apar în artă în formă pură. Comicul se regăsește în toate genurile dramatice, epice sau lirice. Formele comicului (satira, ironia, umorul etc.) apar într-o operă artistică în funcție de raportul rîsului față de alte emoții estetice. Rîsul poate

să invadeze imaginea sau să rămînă în subtext, s-o deformeze pînă la caricatură sau să-i împrumute transparența glumei fără pretenții. Presiunea este exercitată și în sens invers. Tristețea, sentimentul tragicului încremenesc adesea zîmbetul. Șalom Alehem anunță într-un simplu titlu o carte a luptei dintre rîs și plîns : *Halal de mine, sînt orfan !* Invadînd imaginea artistică, grotescul ucide rîsul. Bătrîna milionară a lui Dürrenmatt (*Vizita bătrînei doamne*) își lasă sărutate protezele ca să încerce apoi savoarea enumerării lor. Imaginea este suprasaturată de grotesc. —

În realizarea comicului artistic, un rol deosebit îl joacă concepția ideologico-estetică a creatorului. Implicațiile ei se regăsesc începînd cu momentul de selecție al contradicțiilor comice, pînă la structura intimă a imaginii (așa după cum se poate observa din exemplele date) și pînă la mijloacele și procedeele comice folosite. Procedeele comice ionesciene printre care : parodia locului comun, mimarea incoerenței, alunecarea limbajului pe asociații pur sonore etc., nu constituie altceva decît corolarul tehnico-artistic al obsesiei asupra neputinței de comunicare între oameni.

La realizarea situației comice, a conflictului și personajului comic concură adesea procedeele și mijloacele cele mai variate. Am citat cîteva din cele folosite de Ionescu. Alegînd un alt exemplu, acela al lui Jacques Prévert, satiric dublat de o lirică profundă, putem enumera procedee care îl situează fie pe linia tradiției franceze (Villon și Rabelais), în care asociațiile absurde sau stridente ocupă primul loc, fie, prin cultivarea umorului negru, pe cea a unor evidente influențe suprarealiste. Exemplele sînt fără îndoială inepuizabile deoarece, chiar atunci cînd ele se repetă la o serie de artiști, realizarea lor este evident tipologică. În afară de aceasta, ponderea unui procedeu sau altul în structura unei opere determină caracterul ei general. Clasificările tipologice și seriale — sub aspectul care interesează aici — se fac în virtutea criteriului : satiric și satirici, ironic și ironiști etc. Este un argument în plus în favoarea implicațiilor ideologico-estetice existente în însăși forma imaginii comice.

Viziunea ideologico-estetică a artistului determină sub un anumit aspect felul criticii, măsura rîsului. Faptul este

deosebit de important pentru arta socialistă, care realizează critica emoțional-estetică din unghiul de perspectivă al încrederii în valori și al puterii de recuperare.

Publicul (cititor sau spectator) este judecătorul cel mai sever nu numai al calității artistice a imaginii, al calității rîsului, dar și al justei dozări a criticii. René Clair vorbea odată despre uimitoarea competență a unor oameni adunați laolaltă într-o sală de spectacol. În afara ei — remarca René Clair — mulți sînt lipsiți de cunoștințele elementare ale comediei scenice, ale artei spectacolului, dar împreună formează cel mai desăvîrșit regizor. Fără îndoială, și în cazul comicului receptarea individuală este valabilă ca în oricare gen al artei. Dar posibilitatea și rolul important al însușirii lui colective sînt potențate de natura specifică a imaginii comice, care presupune capacitatea de sesizare a neconcordanțelor, reacția spontană, imaginația asociativă. Toate acestea, la rîndul lor, implică înainte de toate existența unor convingeri de viață, a unor idealuri înaintate. Prin forța de propagare a rîsului, colectivul de spectatori se transformă într-un element activ care îmbogățește imaginea comică și se educă totodată prin ea. Publicul colectiv constituie astfel propriul său educator și în același timp preopinentul cel mai avizat al comediei.

Evoluția comediei

Comicul este o categorie deosebit de receptivă la fenomenele unei epoci. Sub acest aspect, evoluția istorică a comediei se desfășoară în sensul investigației concrete și diverse a unor zone umane reînnoite în ordinea dezvoltării sociale. Istoricitatea fenomenelor comice este permanent acompaniată în planul artistic de o istoricitate a *procedeelor, a motivelor și a modalităților comice*.

Procedeele comice, scheme lipsite de orice sugestie tematică, cunosc o circulație proprie în literatură și se regăsesc impregnate de istoricitate numai în măsura în care sînt selectate de diverse modalități: travesti-ul, qui-pro-quo-ul, imbroglio-ul (cel mai adesea întîlnite în comedia de situații) revin la Shakespeare, în dramaturgia clasicilor francezi, la Goldoni etc.

Motivele comice conțin „hotărîtoare indicații tematice... Afinitatea selectivă dintre conținutul istoric, filozofic, afectiv al operei și motivul comic este indiscutabil mai puternică decît aceeași afinitate în cazul procedeului“ [1] precizează Vera Călin. Și mai departe: „Există, socotesc, un raport de reciprocă determinare între structura motivului și intenționalitatea operei comice. Motive ca: *perechea comică, păcălitorul păcălit,* lumea *răsturnată,* pierderea identității... mi se par a radia, în procesul de creație comică, atît asupra conținutului afectiv, cît și asupra structurii formale a operei respective“ [2].

Între motivul lumii răsturnate și modalitatea ironică există o mare afinitate. Paradoxul, ca formă particulară a ironiei, nu este altceva decît o răsturnare a logicii reale a lumii, sugerată în subtext (Shaw, Anatole France etc.). Motivul păcălitorului păcălit, cu o largă circulație în producția folclorică (*Nastratin Hogea* de ex.) și în cea cultă capătă tratări diverse, slujind cel mai adesea dorinței de triumf al binelui: la Chaucer, în *Povestirile din Canterbury* întîlnim triumful inteligenței umane asupra unei instituții perimate. Narațiunea picarescă spaniolă oferă un soi de candoare a păcălelii (*Lazarilo din Tormes*). Shakespeare ne-a lăsat un faimos urzitor de înșelăciune, pe Falstaff, „cel mai mare poem comic al său“ așa după cum îl numește J. Dawer Wilson. Motivul se regăsește în fiecare epocă istorică la aproape toți scriitori comici. Mai amintim aici și pe Gogol, cu al său *Revizor* în care tratarea ciclică este deosebit de interesantă. Înșelarea înșelătorilor nu se face în favoarea unui principiu moral, de aceea finalul este o scenă ciclică. *O scrisoare pierdută* a lui Caragiale este construită pe același principiu.

Modalitatea comică reprezintă determinarea ideologico-emoțională a întregii structuri artistice a imaginii comice. În capitolul precedent am vorbit despre principalele forme ale comicului (satira, ironia umorului) înțelese ca modalități.

---

[1] Vera Călin, *Metamorfozele măștilor comice,* București, E.P.L., 1966, p. 12.
[2] *Ibidem.*

Circulația lor în epoci diferite și la artiști diferiți nu mai înseamnă preluări de scheme ca în cazul procedeelor și chiar al motivelor comice, ci confirmarea modalităților ca forme umane de atitudine ideologică emoțională relativ constantă în fața fenomenelor vieții.

Un alt aspect al problemei analizate în acest capitol este acela al *evoluției*, al *tendinței de ansamblu al imaginii comice*.

Efortul istoric al comediei tinde spre cuprinderea largă și multilaterală a obiectului în sfera imaginii ei specifice. Rezultatul este nu o purificare, ci dimpotrivă, o coabitare necesară a comicului cu anumite trăsături estetice deosebite.

Antichitatea (ca și clasicismul secolului al XVII-lea) trăise tentația genurilor sever despărțite: tragedia și comedia au existat mult timp în formele lor pure. Situația se schimbă abia în secolele IV și V, cînd îmbinarea elementelor comice cu cele tragice începe să prefigureze o nouă modalitate artistică, accentuată apoi pînă la „comedia tragică" și „tragedia comică" modernă. De la așa-numitele cîntece falice, de la primele forme dramatizate ale comediei — cea megariană, de exemplu — și pînă la Aristofan și Lucian din Samosata, comedia antică își pierde treptat din „puritate" prin asimilarea unor note grave, de la tristețe pînă la tragicul autentic.

Realismul aduce în comedie, o dată cu puterea de îmbrățișare a lumii în toată varietatea ei, o dată cu titanismul shakespearian de transfigurare a celor mai variate aspecte ale naturii umane, o dată cu analiza psihologică profundă, complicarea imaginii comice. Pe linia accentuării caracterului complex al comicului, momentul Shakespeare se continuă pînă în comedia modernă a secolului nostru printr-un fir istoric neîntrerupt: tragicomedia Restaurației engleze și a dramaturgiei franceze din secolele XVIII și XIX („la comédie larmoyante"), satira demistificatoare a iluminismului, ironia romanticilor cu momentul autoironiei byroniene, umorul ca rezolvare a tragismului (Jean Paul și W. Raab), umorul cu implicații suprarealiste (de la Jarry la Queneau), ajungîndu-se pînă la parabola lui Brecht și comedia tragică a lui Dürrenmatt. Fără îndoială, procesul nu este liniar și

dacă tendința fundamentală în evoluția comediei poate fi considerată aceea a valorificării substanței comice în contextul contradictoriu al fenomenelor — fapt în total acord cu puterea mereu sporită a omului de a înțelege și de a explica realitatea — filiația artistică merge și pe căi laterale acestui proces. Perioada realismului satiric de pildă „e o perioadă în care — așa după cum remarcă Vera Călin — producția comică se specializează, polarizată pe două intenții aparent ireconciliabile: aceea de a distra și de a destinde, intenție ce stă la baza comediei lui Scribe și a vodevilului așa cum l-a ilustrat Labiche... aceea de a demasca, pe care o recunoaștem la marii comediografi ai realismului satiric, printre ei, în primul rînd Gogol și Caragiale"[1]. Farsa ușoară, bufoneria, complicația gratuită și rezolvarea convențională se conservă în formele așa-zise ușoare ale comediei. Există o bază reală a acestor forme de comedie, o cerință acceptabilă între anumite limite. Pe de altă parte, comedia de caracter inaugurată de Menandru și cultivată mai tîrziu de clasicismul francez — cu toate meritele sale în crearea unor tipuri memorabile — rămîne la personajul schemă și la rezolvarea convențională. Realismul opune acestui mod de tratare investigația profundă, analiza psihologică, cu riscul pierderii purității imaginii comice și uneori al dizolvării ei în tragic. Vorbind despre schița lui Cehov *Moartea funcționarului*, George Călinescu nota în acest sens: „Acest deznodămînt paradoxal și dureros este propriu artei lui Cehov, al cărui comic, realist, se întemeiază pe analiza psihologică și pe dubla valoare a lucrurilor, după cum le consideri obiectiv sau subiectiv. Un umorist clasic de tipul lui Molière ar fi crezut că tulbură efectul jovial, ieșind din convenție. Eroul înspăimîntat de un strigăt teribil ar fi făcut gesturi bombastice de spaimă și pași de dans. Cehov e mai aproape de Cervantes, unde ridicolul ia proporții fantastice și se descoperă plin de semnificații grave"[2].

---

[1] Vera Călin, *Metamorfozele măștilor comice*, București, E.P.L., 1966, p. 110.

[2] G. Călinescu, *Studii și conferințe*, București, E.S.P.L.A., 1956, p. 229.

Fără îndoială, nu este vorba de o ierarhie a valorilor artistice și nici măcar de o delimitare rigidă între modalitățile de tratare. Caragiale, evident realist, a realizat caractere, dar minuția psihologică îi este străină. Exagerînd, Ibrăileanu îi reproșa lipsa de analiză psihologică în tratarea personajelor.

Caracterul comic capătă însă la Caragiale o pregnanță deosebită, ca expresie particulară a unui sistem social-politic absurd, pe care autorul îl reconstituie din perspectiva unui refuz total. În acest fel, imaginea comică este potențată de atitudinea ideologico-estetică a artistului, care vizează însăși esența unei orînduiri sociale. La Caragiale comicul capătă dimensiuni enorme prin desfășurarea acțiunii într-un spațiu lipsit de valori, astfel că degradarea poate merge oricît de departe, fără posibilitatea unei eventuale confruntări. Conflictul însuși se naște între forțe care reprezintă trepte diferite ale ipocriziei și minciunii sau ale lipsei de scrupule. Situația se regăsește, într-o formă particulară, în comedia contemporană a secolului al XX-lea, avînd la bază însă un mecanism ideologico-filozofic cu totul deosebit.

În această ordine de idei, ne vom opri pe scurt asupra *comicului absurd.*

Absurdul reprezintă o formă a comicului generată de condițiile social-politice, etice și estetice ale unei anumite ordini sociale inumane în esența ei. Prezent în literatura și arta trecutului (servind cel mai adesea ca procedeu comic), el este repus la ordinea zilei de o anume experiență a artei contemporane și este însoțit de justificări teoretice care fac obiectul unei bogate eseistici.

Argumentul principal adus în favoarea absurdului în teatru este următorul: din moment ce conținutul vieții este ilogic, și formele artistice trebuie să devină ilogice. Decadența în viață determină decadența în artă, dezumanizarea cere o artă dezumanizată.

Coordonarea astfel formulată este numai parțial justă. Pe de o parte, nu este obligatoriu ca formele de viață absurde să fie transpuse în imagini absurde (Brecht a denunțat absurditatea războiului în forma lucidă a parabolei,

Shakespeare realizase în Troilus și Cresida o parodie copioasă a aceleiași stări de fapte). Coordonarea respectivă nu poate fi acceptată fără a lua în considerație gradul de distanțare critică a artistului față de impulsurile venite din viață. În literatura absurdă a secolului nostru, o asemenea distanțare — chiar atunci cînd este realizată — nu depășește granițele neputinței. Orice încercare de restabilire a unor valori umane este sortită eșecului. Logica artistică rămîne aici fidelă celei teoretice. Extrapolarea absurdului la condiția umană în genere lichidează posibilitatea oricărei ieșiri. În *Notes et contre-notes,* E. Ionescu sublinia că la baza operei sale stă problema condiției umane în genere, „în ansamblul său social" sau „extrasocial". Extrasocialul este starea de profundă singurătate a omului, atingînd paroxismul în fața morții, cînd universul îi apare individului misterios și străin. Pentru a scăpa de acest rău, singura cale este persiflarea. Căci comicul este tragic și tragedia omului — derizorie, conchide Ionescu.

Din postularea actelor de neputință umană rezultă și comicul *făcut* al unor încercări individuale de depășire a „condiției umane". Odiseea absurdă a lui Beranger începută în *Ucigașul fără simbrie* este numai un exemplu în acest sens. Postularea absurdității actelor omenești împinge spre un comic excesiv, spre grotesc. Imposibilul este realizat în forma confruntării violente a individului solitar cu grotescul enorm, de felul rinocerizării imaginate de E. Ionescu. Procedeul respectiv servește, fără îndoială într-o foarte mare măsură, ideea neputinței. In fond, și Dürrenmatt, în modalitatea lui particulară, se slujește de același procedeu. În *Vizita bătrînei doamne* forțele care se opun corupției sînt relativ ușor corupte. Invazia grotescului este demonstrată într-un mediu slab. Iată de ce imaginea comică atinge în teatrul absurdului proporțiile unei tensiuni violente. Violente, în sensul alterării absolute, a imposibilității de împotrivire, a relativității valorilor, Dürrenmatt își numește piesele *„comedii tragice"*. Convingerea asupra relativității valorilor și arbitrajului diluează însă sentimentul tragic al efortului uman într-o lume absurdă și în același timp sărăcește sensurile imaginii comice, crispează rîsul.

 Tratarea metafizică a unei problematici reale a lumii

capitaliste este însoțită adesea de refuzul manifest al oricăror criterii ideologice clare în virtutea cărora se face aprecierea estetică a fenomenelor. Condiția umană, considerată absurdă în esență, rămîne singurul criteriu al raportării actelor omenești. Este în fond o falsă credință, pentru că dezumanizarea, ilogismul formelor vieții sînt anomalii ale unei orînduiri bazate pe exploatarea omului de către om. Condiția umană nu este liberă de determinări social-istorice și de clasă. Dramaturgia lui Ionescu reconstituie în fond condiția acelei părți a micii burghezii care și-a pierdut calitatea umană, deși din punct de vedere istoric recuperarea ei este, în principiu, posibilă.

Din punctul de vedere al esteticii marxist-leniniste, reținem virtuțile comicului absurd (dezvăluirea unor aspecte ale procesului de dezumanizare din lumea capitalistă) precum și valoarea unor procedee artistice capabile să contribuie la crearea unei imagini comice valoroase: parodia locului comun, alunecarea limbajului spre asociații sonore, paralelismul acțiunii și gîndirii etc.

În evoluția comediei, arta socialistă aduce un element fundamental nou: înțelegerea și adeziunea integrală la idealul uman socialist, de pe pozițiile căruia se realizează aprecierea ideologico-estetică justă a omului și acțiunilor sale, sensul criticii, măsura rîsului.

Virulența satirei lui Maiacovski (*Baia, Ploșnița*) sau a celei a lui Ilf și Petrov apare din perspectiva unei *certitudini* istorice clare. La fel, cea mai mare parte din creația lui Brecht. Ilf și Petrov imaginează în *Douăsprezece scaune* și *Vițelul de aur* odiseea comică a unor tipuri retrograde, memorabile sub aspectul creației artistice. Prim-planul este secondat, în fundal, de un registru imens de mentalități, de stări de spirit care fac de asemenea obiectul criticii scriitorilor. În același timp caracterul satiric al operei este dublat de fiorul ei umoristic, care vizează exagerări, contradicții ale noului social ce se dezvoltă fie opunîndu-se ostentativ formelor de viață perimate, fie ca automatism verbal și reacție formală.

În comedia nouă, confruntarea are loc într-un spațiu al valorilor umane (politice, etice, estetice) și al posibilității determinării lor, ceea ce duce la o experiență artistică ine-

dită pe linia tipologiei comice și a conflictului. În comedia noastră, de pildă, apare tot mai frecvent dezbaterea directă, scenică a idealurilor de viață, apar personaje purtătoare ale acestor idealuri. Fenomenul este foarte frecvent în comedia satirică a lui Baranga *(Mielul turbat)* cît și în cea lirică a lui Mirodan. Rîsul încetează în acest fel să troneze ca singurul personaj pozitiv al comediei. De aci apare însă necesitatea creării unor tipuri umane pe măsura robusteței idealurilor. În general, în structura comediei noi — și îndeosebi a celei satirice — evitarea insignifiantului și a atenuării idilice a conflictelor din toate domeniile, precum și evitarea celeilalte extreme — exagerarea aspectelor negative — se realizează în condițiile unei maturități ideologice și estetice.

În registrul creației comice românești actuale apare ca deosebit de interesantă dezbaterea unei problematici etice care subliniază o coordonată de seamă a noii personalități umane. În această ordine de idei se remarcă comedia lui Mazilu, interesantă atît prin galeria de tipuri morale aduse în scenă, cît și ca modalitate artistică originală. Printr-o aparentă concesie făcută imoralității, Mazilu declanșează în personaj mecanismul faptelor de conștiință și tirada cinică *(Somnoroasa aventură)*. Ceea ce ar fi putut fi timorat prin opunerea imediată a normelor etico-sociale izbucnește fără oprelişte, expunînd personajul dezaprobării spectatorului și, bineînțeles — în subtext — a autorului.

Literatura și arta noastră contemporană continuă tradițiile valoroase ale creației comice românești (un anumit lirism în creația lui Mazilu ni-l amintește pe M. Sebastian, de pildă). Astfel, nu numai în teatru, dar și în celelalte genuri literare, formele și procedeele comice folosite de înaintași sînt reluate în prelucrări moderne, fiind potențate prin noul lor conținut uman. Marin Sorescu realizează cu succes parodia lirică, extinzîndu-i obiectul așa cum apărea el la Topîrceanu: creația literară a contemporanilor.

La Marin Sorescu parodia vizează sentimente, stări de spirit, obiecte etc. și atinge uneori umorul unor atitudini existențiale în fața vieții.

În contextul producției noastre artistice, creația comică ocupă un loc important sub aspectul finalității ei social-estetice. Caracterul critic al rîsului, rolul său în dezvăluirea

unor aspecte negative din viața oamenilor contribuie la scoaterea lor în evidență, în scopul unui dublu refuz rațional-afectiv: cel al autorului și cel — deosebit de important — al publicului. Acest deziderat se poate realiza însă în întregime doar în condițiile unei educații estetice largi, care să faciliteze posibilitățile publicului de a recepta sensurile operei comice, prin prisma unui gust artistic format și a unui ideal estetic clar conturat.

BIBL. CENTR. UNIV. IAȘI
„M. EMINESCU"
304/1967 20 x 13 Lei 1
7.01 : 159.942.32 (042) = 59
8.01 : 159.942.32 (042) = 59

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Tehnoredactor : ŞTIFTER ELENA

Dat la cules 13.05.67. Bun de tipar 8.VI.1967. Apărut 1967
Tiraj 2500+130 cusut caiet. Hîrtie velină ilustrații 80 g/m²
16/54×84. Coli editoriale 2,124. Coli de tipar 2,5. A 7990.
C. Z. pentru bibliotecile mari 7.01 (075.8)
C. Z. pentru bibliotecile mici 7.01

Întreprinderea Poligrafică „Grafica Nouă" II
Str. Alexandru Odobescu nr. 12 — c. 6106

1985

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

115766 • 1967

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Această prelegere face parte din manualul de Estetică pentru învățământul superior, elaborat de un colectiv de cadre didactice și cercetători științifici. După publicarea tuturor prelegerilor ele vor fi reunite într-un singur volum alcătuit pe baza programei analitice în vigoare.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

1,00 lei